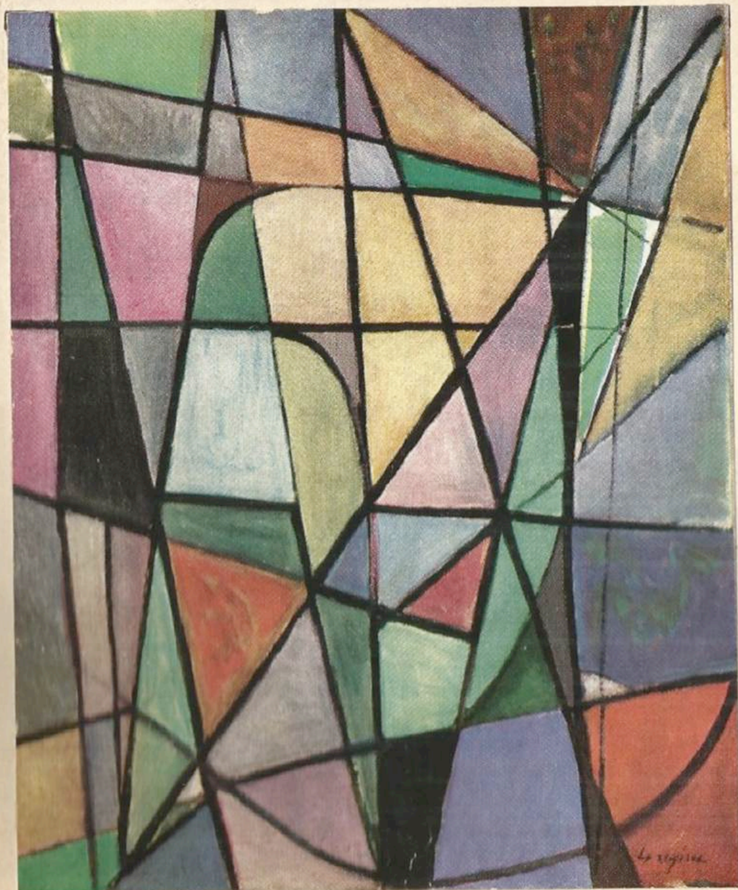
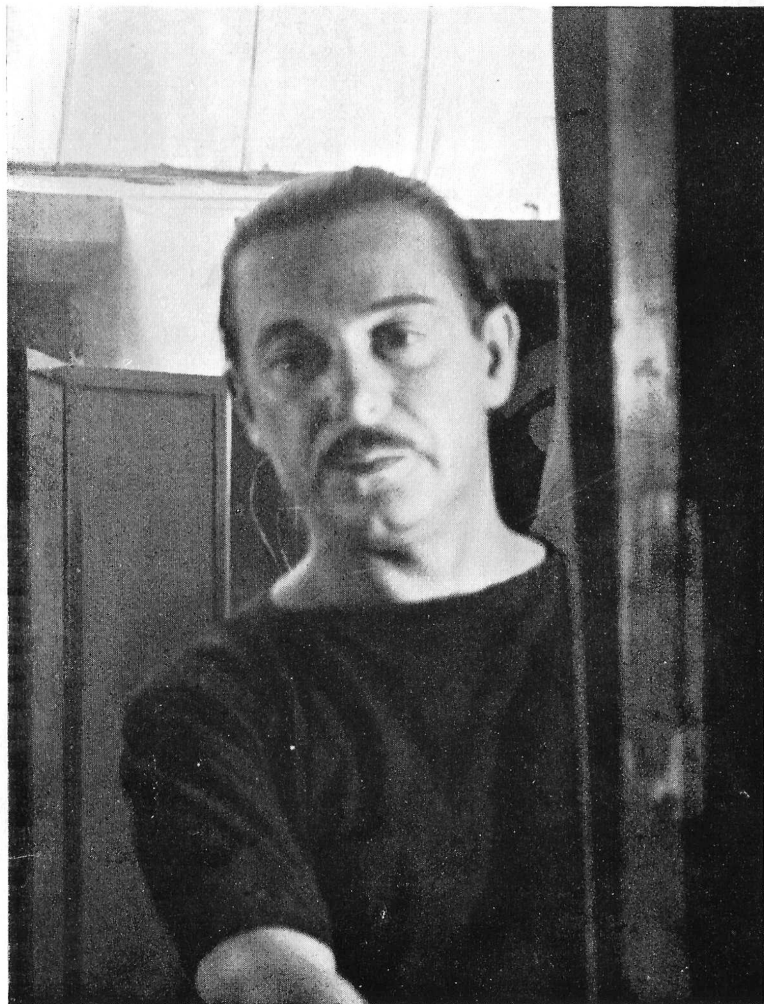
RUGGERO ORLANDO

LA REGINA



DE LUCA EDITORE IN ROMA



RUGGERO ORLANDO

GUIDO LA REGINA

DE LUCA EDITORE IN ROMA

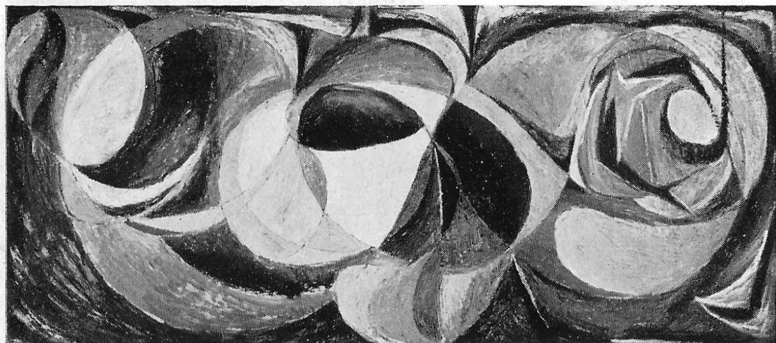


Figura A - Composizione - Olio 300 × 130 — 1950

Con Guido La Regina ci conosciamo da oltre vent'anni, in incontri rari e spaziati a Napoli, Roma, Ischia, Parigi, spinti nei frattempi dagli eventi e dall'indole ad avventure ed esperienze assai diverse. Ogni rincontro mi aiuta a controllare, contrastare o completare sensazioni dell'epoca, ed invero le immagini di un pittore fanno comodo, ché appaiono ferme, riassunte, rievocate più istantanee che non in alcuno scritto o narrazione. Ecco qui condensate alcune testimonianze, almeno fra quelle degli ultimi dodici anni; così come deve essere, sta in loro un po' di quanto abbiamo provato tutti e un po' di quello di cui è fatto lui solo.

A ciascuno per esempio le macchine e ancora più gli oggetti prodotti a macchina sono andati diventando roba familiare; è stato superato l'ingenuo stupore, favorevole o sfavorevole secondo individui o momenti d'uno

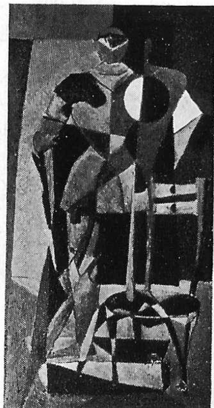


Figura B - Armatura — 1949
(Olio 100 × 200)

stesso individuo, che li aveva accolti lungamente, il romanticismo avanguardista di chi li affrontava come sorprese e maraviglie esoteriche o esotiche. Una rotaia, un lampione elettrico, un semaforo, un pistone, un telefono sono ovvii oramai come un braccio od un frutto, motivi non più tanto di attenzione quanto di influenza, ispirazioni soggettive anziché oggettive, e la sagoma schematica che informa per economia industriale tutti i prodotti in serie ha indotto chi ci vive in mezzo a guardare anche il resto, insomma il mondo, come una compagine che riaffermi sopratutto moduli e geometrie. Così allenato l'occhio discerne più e più perfino nel corpo umano e nei paesaggi campestri, come fossero prevalenti, gli elementi rettilinei, e la rappresentazione della natura è venuta rassomigliando ai progetti degli

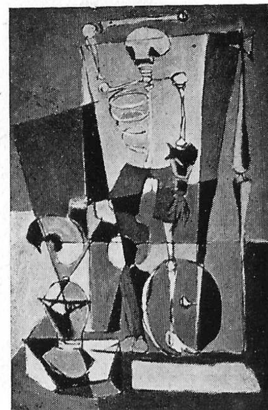


Figura C - Scheletro con armatura
Olio — 1949

ingegneri. L'uso quotidiano di oggetti concepiti geometricamente ha portato tutti e perciò i pittori a conquistare lo spazio così come un tempo era forse prerogativa soltanto degli astronomi, concretato in prospettive e intersezioni di piani eterei, di orbite e traiettorie tracciate come se da strumenti di precisione; che i pittori antichi già sentivano, per quella parentela che deve esistere fra l'universo e i dettagli, ma il cui scheletro veniva rivestito e nascosto da esecutori e per spettatori non avvezzi a tanto prevalere di schemi ripetuti.

La macchina fotografica ha gettato lo scompiglio più grosso in chi è nato pittore, non già per quello che è quanto per quello che fa, e ha ormai persuaso l'artista a non competere più con essa, spingendo invece l'attenzione di lui verso quello che le rimane invisibile, fra



Figura D - Bracciale cesellato in oro — 1950

cui appunto la materializzazione de' piani trasparenti e la grafia delle profondità spaziali. Si può dire che mentre gli altri oggetti meccanici influenzano l'artista positivamente, la macchina fotografica ha un effetto negativo, perché i primi gli suggeriscono riquadri evoluti teoricamente, e questa si appropria, e perciò gli esclude, le decalcomanie e le incoerenze del vero. Negli ultimi dodici anni abbiamo veduto Guido La Regina progredire in questo sfrondamento che egli chiama « ricerche sempre più attinenti a forme geometriche e a fatti spaziali ».

Ritrovare La Regina a intervalli interessa chi, come me non pittore, confermi nelle manifestazioni visuali di lui quanto tutti sentiamo, cioè l'assillo della vita meccanica e la sempre maggiore possibilità della morte meccanica; e poiché l'arte è una delle tante maniere,

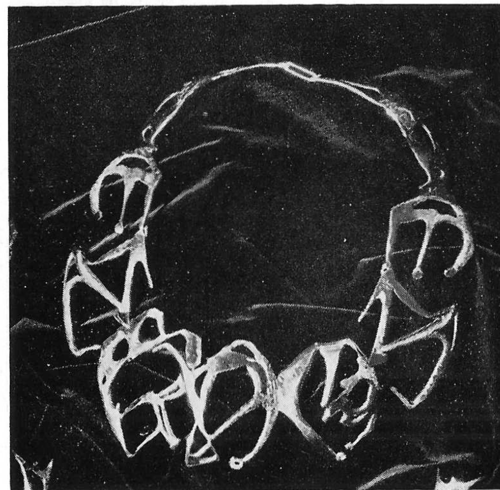


Figura E - Collana in oro — 1951

una delle più belle, con le quali gli uomini superano e negano la morte, ecco che questo pittore appare dedicato a padroneggiare quelli che nei nostri tempi dovrebbero essere i sostegni del vivere, e che minacciano invece di estinguerlo se non sono padroneggiati. Si discute tanto dei doveri sociali dell'artista, e mi pare che questo sia il più alto e difficile, e l'unico che non lo mutili: accorciare la distanza fra quello che sta succedendo e quello di cui ci si rende conto, esplorare il messaggio che ci manda l'ambiente, farlo proprio e ritrasmetterlo altrui, collaborare così a che le forze in azione, specialmente di origine umana, non si svincolino oltre la conoscenza e la guida degli uomini.

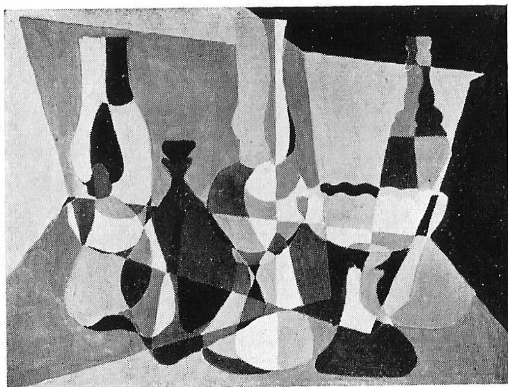


Figura F - Studio di oggetti - Olio — 1946

Se Guido La Regina condivide con tanti suoi contemporanei l'influsso meccanico e scientifico che lo induce a certe fughe di carattere astratto, vale tuttavia soffermarsi sulla sua pennellata di natura « artigiana » a definirlo individualmente, a sottolineare dopo quello che lo accomuna ad altri ciò che invece dagli altri lo fa diverso; per quello che riguarda la fattura dei più tra i suoi quadri, La Regina è tutt'altro che « scientifico », e cioè intuisce e rischia. I suoi robusti tratti verticali e diagonali, sopratutto le sue tonalità pesanti imparentate con espressionisti nordici più che con le trasparenze degli avanguardisti di Parigi, non risultano quasi mai da progressive approssimazioni. Si confrontino, per esempio, i due Paesaggi delle tavole 13 e 14 con l'Interno della tavola 15, tre quadri appartenenti ad un medesimo periodo (1950), tutti e tre dominati da un poligono sito nella metà superiore della tela, tutti e tre

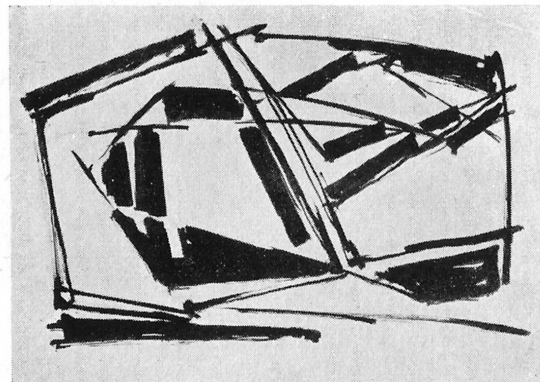


Figura G - Disegno — 1950

basati su violente pennellate orizzontali in basso dove si piantano rette parallele e sghembe a individuare piani laterali strombati verso l'alto. L'autore vi ha riaffermato una formula già abbozzata in passato (tavola 2) e che lo accompagnerà poi con variazioni e intrichi numerosi nei lavori recentissimi facendosi più delicata, definita, chiusa, talvolta incorniciata in se stessa (tavole 22, 23, 24 e 26), talvolta no (tavola 25), ma ignara della cornice della tela. Nei due Paesaggi e nell'Interno, invece, la cornice del quadro è ancora indispensabile; la differenza fra l'orizzonte aperto dei Paesaggi e la parete limite, quella dell'Interno, è unicamente affidata al tono, al tono del poligono protagonista che determina e asservisce gli altri, nei Paesaggi i gialli e i verdi restando puri, indipendenti, solari, nell'Interno invece sovrapponendosi, intorbidandosi, sommandosi decisamente in blu e celesti.

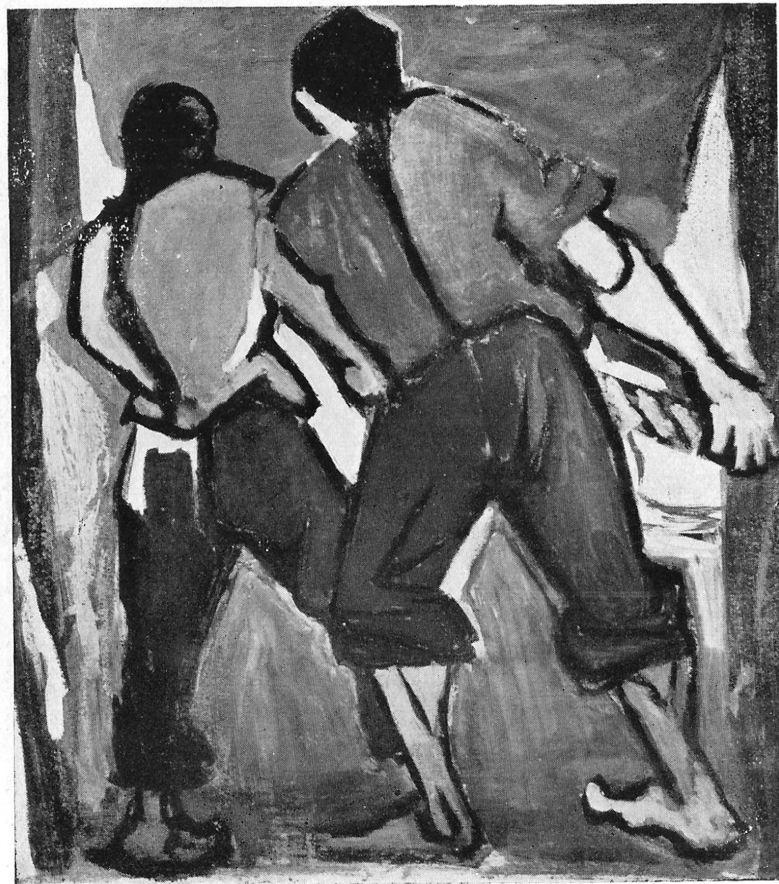
Gli è che, se Guido La Regina appartiene ad un ambiente meccanizzato e assillato dalla ricerca di planimetrie, accanto alle sue ricerche coscienti, a quelli che si potrebbero chiamare i suoi compiti di scuola, permangono certe esigenze inestinguibili, le stesse che vediamo in molti pittori di tutti i tempi che non si eliminano allo scoprire di soluzioni, perché veramente non derivano da domande coscienti. L'artista è in generale un filtro, dove gli atteggiamenti, le curiosità e le maniere del tempo in cui vive si scindono da impulsi assai spesso ignoti a lui stesso, indirizzati a concetti eterni; nell'opera vediamo gli uni, variabili, e gli altri, costanti, porsi come addendi, e la somma naturalmente cambia di uno in uno e di lavoro in lavoro; ma l'analisi riesce tuttavia a comparare, come diceva Leopardi, quell'infinito silenzio, e cioè il segreto inconscio della creazione radicato nell'immutabile, con la voce del tempo, e a misurare quest'ultima rifacendosi a certe invarianti unità.

Piet Mondrian, l'olandese che parecchi pongono papà dei moderni astrattisti, disse una volta che il tragico sgorga dallo squilibrio fra spirito individuale e spirito collettivo, e forse in questa credenza sta l'origine del suo Buddismo pittorico, la rinuncia al modello come fosse una tentazione o un'impurità; la metafisica di Guido La Regina è meno semplicista e cerca l'equilibrio fra individuo e universo o quello fra contemporaneo ed eterno, senza sopprimere l'uno dei termini. Metafisicamente La Regina si ricollega piuttosto a Klee i cui spazi si preservavano ostinatamente materiali; ma solo metafisicamente, ché la sua pennellata densa e opaca è l'opposto di quella di Paul Klee, la terza dimensione continuamente asserita e non una mera questione di opacità graduate. Un riaccostamento curioso è forse possibile fra La Regina, specialmente nel periodo degli scheletri e delle armature (figure B e C) e il compianto Jankel Adler, amico intimo e associato intellettuale di Klee ma dedito invece a colori ardimentosi e smaltati. Giorgio Morandi ha indubbiamente insegnato a Guido La Regina la magia degli oggetti (figura F, tavole 3, 4 e 8) e com'essa si riveli nel loro semplificarsi in solidi geometrici elementari quasi identifichi in questi una sorta di loro anima, o a sagome in rapporto con sfondi di colore analogo e tono diverso; ma Morandi — nelle nature morte — ha sempre professato una sublime indifferenza per gli spazi al di là degli oggetti. La religione di Morandi sta nel fare lo spiritismo con le bottiglie e non nell'inseguire l'armonia delle sfere. Se nelle ultime cose di La Regina si scorgono motivi (tavola 26) che ricordano la pittura giapponese, la derivazione non è certo né cosciente né diretta, ma non è nemmeno superficiale; chè agli artisti di Estremo Oriente certe armonie venivano ispirate dal materiale di costruzione più rettilineo, leggero, robusto, flessibile che ci sia, il bambù, tanto simile ai tiranti e puntoni metallici della nostra meccanica. Anche i pittori giapponesi, inoltre, illustrando stuoie e carte gradualmente svolgibili, si costringevano ad una raffigurazione di spazi a più centri, anzi a narrazioni dotate continuamente di un centro mutevole che accompagna il vagare della visione.

Quasi tutti questi quadri si potrebbero denominare infatti « ritratto dello Spazio », e davvero bisogna dargli la *esse* maiuscola perché vi si fa autonomo, personale, trascendente, starei per dire amoroso se non rischiassi l'idolatria; sicché le sfere che vi galleggiano per entro (figura A) figurano aureolate dal pronostico della loro vegnente, progressiva espansione, quasi sotto l'urgere di galassidi in fuga sempre più celere per opera

di misteriose spinte creatrici, a un dipresso la cosmografia come ce la insegnano i modernissimi astronomi; e i piani, siano essi immaginarii (tavole 17 e 19), o nel bandierare affollato di una velatura (tavole 11 e 12) o nella stoffa stirata fra le articolazioni di un telaio (tavola 20), o addirittura il piano stesso del dipinto, invece di creare lo spazio, così come capita nella maggior parte dei pittori, pare che semplicemente lo sezionino, conscio l'artista della sua pre-esistenza. A questa passione di evocare l'idea più semplice che ci sia Guido La Regina è giunto non già da una carriera filosofica e intellettuale, ma attraverso la fatica del mestiere come si usava nelle botteghe del Rinascimento: è stata appena pubblicata una sua cartella di stampe perfette tecnicamente; per lunghi anni egli ha esercitato la mano in difficili xilografie; e in questa stessa pubblicazione si vedono saggi di lui cesellatore ed orefice (figure D, E e Tavola 27). Insomma, non ha avuto tempo per fare polemiche e firmare manifesti. Per quanto inquadrabile nelle correnti contemporanee e suscettibile di riaccostamenti, sfugge ai cataloghi di scuole e tendenze; sarebbe un isolato se non lo accostasse agli altri artisti una curiosità perenne per ogni conquista e invero a tutti gli uomini un generoso e fervido amore del vivere.

Ruggero Orlando



Tav. 1 - Pescatori - olio — 1939

Giugno 1952

ISTITUTO GRAFICO TIBERINO DI LUIGI DE LUCA
Roma - Via Gaeta, 14